

LA POÉTICA DE LA DESAPARICIÓN

de Ayara Hernández Holz

En el siguiente ensayo trataré el tema de la “desaparición” desde dos puntos de vista: la desaparición del “actor” para que el texto de la performance sea activado por los participantes del evento, y la desaparición del cuerpo de la performance y sus distintas formas de diseminación posteriores. ¿Qué pasa después de que el evento se desvanece? ¿Cómo sigue viviendo la obra después del momento de su presentación?

Me gustaría revisar algunos escritos de pensadores que han reflexionado en torno a esta temática, pensando que la desaparición es necesaria para que la obra se prolongue mas allá del aquí y ahora de su presentación. Para ello expondré varios ejemplos de artistas que hacen hincapié en este tema, trabajando los límites entre la aparición y la desaparición, haciendo de esto la materia de su discurso artístico.

I

“the more dramatic the appearance, the more disturbing the disappearance”

Peggy Phelan

Hace un par de años, cuando empecé a trabajar en mi solo “Blurry”¹ aparecieron dos ideas que hoy siguen estando muy presentes en mi investigación: el carácter efímero de la performance y la figura mítica de los ninjas. No podría decir ahora cuál de las dos ideas surgió primero, hoy se entrelazan en mi memoria.

En aquel momento había leído algunos textos de Peggy Phelan, de la cuál hablaré mas tarde, y consultado material sobre los ninjas. En estos textos encontré una extraña conexión entre la figura de los ninjas, como cuerpos que entrenan su invisibilidad y que estaban dispuestos a morir en escena, y la idea, discutida por Phelan, de que el evento en sí mismo también desaparece después de cada presentación.

¹ Obra escénica de Lupita pulpo, dirigida y interpretada por Ayara Hernández, con la asistencia coreográfica de Felix Marchand y Natalia Torales, y la creación sonora de Lucio Capece. “Blurry” fue estrenado en 2006 en el festival “fabrikationen” en Tanzfabrik-Berlín

A continuación me gustaría ahondar en la idea del ninja como performer de la escena,

Los ninjas eran guerreros del Japón medieval, adiestrados física y mentalmente desde muy pequeños en “ninjutsu”, el arte de ser invisible, un arte marcial que combinaba distintas técnicas de espionaje, recolección de información y asesinato. Uno de sus principales entrenamientos era el de no ser vistos por el enemigo mientras actuaban. (*Ayara Hernández, 2006*)

Los ninjas entrenaban sus cuerpos para convertirse en guerreros invisibles. Ellos tenían la habilidad de desaparecer de la escena de la acción sin que nadie lo notara. Sin embargo no se puede separar al ninja de lo que hacía, porque el ninja, como figura existía en el momento de la acción, nacía y moría como tal, durante su performance.

Yoshi Oida en el prólogo de su libro *El actor invisible* cuenta que cuando él era niño quería ser un ninja, quería tener esa habilidad de desaparecer, devenir en otra cosa: sombra, personaje, escena, gesto, movimiento. Oida entiende que la tarea del actor es desaparecer frente al público más que actuar para él.

In the Kabuki theatre, there is a gesture which indicates 'looking at the moon', where the actor points into the sky with his index finger. One actor, who was very talented, performed this gesture with grace and elegance. The audience thought: 'Oh, his movement is so beautiful'. They enjoyed the beauty of his performance, and the technical mastery he displayed.

Another actor made the same gesture, pointing at the moon. The audience didn't notice whether or not he moved elegantly; they simply saw the moon. I prefer the kind of actor: the one who show the moon to the audience, the actor who become invisible. (*Yoshi Oida, 1997: xvii*)

El actor que prefiere Oida es aquel que puede generar una experiencia común entre él y el público, el actor que comparte la luna con sus espectadores. Aquél que se desprende de su rol de “actor” para devenir en momento y para crear una experiencia común.

En el libro *El actor invisible* lo que Oida propone es crear una práctica para que el actor entrene su cuerpo de tal manera que éste sirva como mediador entre la obra y el público. El actor aquí es el que ejecuta las acciones, pero son las acciones las que expresan, las que invitan al espectador a “mirar la luna”. Entonces el actor desaparece para que la acción cobre vida por sí

misma.

Estas acciones de las cuales hablo aquí son el texto de la performance. Texto, entendido según Roland Barthes, como aquello que puede ser leído. El texto que permite al lector - espectador entrar en la obra.

Al “desaparecer” de la escena lo que Oida permite es que el texto de la obra sea activado por otra persona que la percibe que no es ni el autor, ni el actor sino el lector – espectador.

En esta propuesta de Oida, aparece una conexión interesante con lo que Roland Barthes escribió en su ensayo “La muerte del autor” . Barthes dice que sólo a través de la muerte del autor la obra puede ser activada por el lector, porque es el cuerpo de la escritura quien habla:

[...] it is the language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality[...], to reach that point where only language acts, 'perform', and not 'me'

(Roland Barthes, 1968: 42)

Si bien Barthes está hablando de la escritura, y Oida habla de la escena, tanto como el uno como el otro están diciendo que son los que perciben el evento (participantes) los que puede activar el texto.

Desde el punto de vista lingüístico Barthes dice que el autor (aquí podríamos verlo como el actor) es sólo el “yo” de la escritura, y que el lenguaje sólo reconoce a este “yo”, no al autor o persona. De alguna manera lo que hace Barthes es despersonalizar la obra de su autor.

II

“oferente y ofrenda”

Durante el proceso creativo de la obra “ Testimoni de llops”, una de las últimas producciones de la compañía de danza Mal Pelo, el escritor Jonh Berger, invitado por María Muñoz y Pep Ramis a participar en la obra, observa la vida de los cuerpos de los bailarines. En el catálogo de la obra Berger escribe en su texto “six dancers” sobre estos cuerpo, observando que cada uno de los bailarines es una pareja de cuerpos. Trata de nombrar la diferencia entre los pares pero

llega a la conclusión de que en realidad estos bailarines conocen tanto su cuerpo que pueden transitar entre uno y otro con total fluidez, siendo a la vez “oferente y ofrenda”.

My surprise was about the life of their bodies. As simple as that. I watched like a dog. They are preparing a meal, talking at the table, mending a chair, comforting children, lying back and resting, and whatever they are doing, each of them has a double body. By this I mean that each of their single bodies, whether female or male is like a couple. Not a sexual couple, It has nothing to do with gender. Nor a master/server couple. Nor pain and joy. Nor expressive. Nor Siamese! Yet nevertheless a couple. Odd.

You never see both at the same time. they alternate. Sometimes every few seconds. Sometimes after ten or thirty minutes. the invisible party – whichever one it is- lends a kind of poignancy (like a wry smile) to the party who is visible.

For quiet a while I try to find out or to invent the two names (They would be the same for the six couples.) I end up somehow feebly, with Presence and Absence. Both take the same size of shoes. Both eat toast in exactly the same way. Both lean against the wall at the same angle. And one always withdraws as soon the other approaches. Often it is Absence who approaches

What a hell's name am I talking about? I'm talking about six dancers who have come to know their bodies in such a penetrating way that they can choose, indiscriminately, to be within them, before them, or beyond them. And this allows their bodies to become both giver and gift

(John Berger 2006: 60,61)

Berger observa la complejidad que implica hablar del cuerpo del performer en la escena contemporánea, donde el cuerpo del autor, actor conviven con el aquí y ahora del texto de la performance.

Sin querer entrar de lleno en la discusión sobre si el autor es el que está presente en la escena o no, ya que en la performance la realidad de la construcción escénica es mucho mas compleja (porque el texto de la performance no sólo depende del “actor” sino de un equipo de gente, en un contexto dado que trabaja para ese momento escénico). Lo me resulta interesante del ensayo de Barthes es el valor que éste le da a la participación del público, al lector de la obra. Siguiendo el hilo de sus pensamientos, la escritura (aquí performance) sólo puede ser activada por alguien que la lee, que la percibe.

Si bien Barthes no habla de la performance específicamente, se puede conectar esta reflexión a

la visión del actor que Oida proclama, aquel que evoca otra cosa que a sí mismo.

Más que pensar en quién es el autor de las acciones, me interesa pensar en qué es lo que hay en el “entre”, allí donde se genera la experiencia, entre los cuerpos, textos del autor, público y performer.. Es por eso que lo que dice Berger resuena profundamente en mi experiencia como bailarina, coreógrafa , porque considero que yo ocupo, o quiero ocupar ese lugar del “entre”, de lo borroso.

III

“Fantasmas”

Hemos visto como Oida y los ninjas hablan de la desaparición del sujeto, del actor y como Barthes habla de la necesidad de que el autor “muera” para darle vida al lector.

Para seguir la reflexión del concepto de la desaparición como forma de evocar la participación del lector- espectador, me gustaría citar la idea que Phelan propone en su ensayo: “La ontología de la performance: representación sin reproducción” en el que dice al comienzo de su escrito:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations *of* representations: once it does so, it becomes something other than performance [...]Performance being [...]becomes itself through disappearance. (*Peggy Phelan, 1993: 146*)

Phelan valoriza el carácter efímero de la performance, el “aura”, según Walter Benjamin, que se crea en el aquí y ahora, donde la performance tiene lugar.

El aura entendida por Benjamin, es lo que rodea a la obra de arte cuando ésta es original y única.

[...]en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.

(Walter Benjamin, 1936)

El “aura”, según su definición en el diccionario, es la “irradiación luminosa que algunas

personas perciben alrededor de sus cuerpos” o “la sensación o impresión que algo produce”. En el contexto de la performance esta sería la “atmósfera” que se genera en el momento, lugar donde el evento performático se produce cuyo carácter único, sin duda, no puede ser reproducido.

Walter Benjamin en 1936 ya anticipaba que:

[...] en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra (*Walter Benjamin, 1936*)

La performance vista desde el punto de vista de Phelan desaparece después de su presentación. Los trazos que quedan después son recuerdos del evento en la memoria, que serán inevitablemente manipulados por el tiempo: una documentación, una foto, un video, una crítica pero nunca el evento en sí mismo. Es por eso que la performance, al ser registrada, traiciona su propia ontología.

Sin querer oponerme a este hecho esencial de cualquier arte vivo, creo que es interesante pensar en la performance, como un evento que se extiende y se disemina mas allá de sí mismo abriendo otras posibilidades poéticas. La pregunta sería cómo crear un tipo de documentación que no traicione el flujo vital de un evento performático, que no “diseque”, como dice Esther Ferrer ², los eventos.

[...] representar una performance solo con documentación es “disecar” los hechos.

(*Esther Ferrer, citada por Gloria Collado, 1998:41*)

Uno de los ejemplos citados por Phelan es el de la obra “Ghosts” de la artista francesa Sophie Calle. Este trabajo es presentado por Calle en su libro “M'as-tu vue” de la siguiente manera:

In June 1989 I was invited to take part in an exhibition at the Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris. Bonnard's *Nude in bath* was out on temporary loan, and so, in front of the space left empty, I asked curators, guards and other staff members to describe and draw it for me. I then

² Esther Ferrer es una performer vasca nacida en San Sebastián en 1937. En 1967 se integró en el Grupo Zaj, creado por Ramón Barce, Juan Hidalgo y Walter Marchetti en Madrid en 1964. Zaj era un grupo de música experimental y performance arts. Después de la disolución del grupo, Ferrer siguió trabajando intensamente en el área de la performance. En 1999 fue elegida para representar España en la bienal de Venecia.

replace the missing painting with these memories. (*Sophie Calle, 1991*)

Lo que hace Calle aquí es acudir a la memoria del espectador para describir las obras, proponiendo una estrategia que genera miles de variantes de la obra. Calle presenta literalmente la multiplicidad de lecturas que una imagen/texto puede tener.

Pero tales memorias evocan, como lo hace una foto familiar, mucho más que la imagen en sí misma, lo que hace la foto es un llamado al recuerdo que envuelve mucho más que ese instante fotográfico, invitando al que mira a evocar el “aura” de aquél momento.

Los recuerdos pueden ser rememorados de maneras muy distintas, a través de una foto, un texto, una emoción. Es importante tomar en cuenta que el contexto en sí mismo también lo hace, como lo presenta Calle en este trabajo.

Lo curioso es que si Calle le pidiera a las mismas personas que describan nuevamente tal o cual obra su discurso cambiaría, porque es muy difícil fijar en palabras e imágenes un recuerdo, como lo es también reproducir una performance porque sólo el recordar implica ya un esfuerzo.

The description itself does not reproduce the object, it rather helps us to restage and restate the effort to remember what is lost. (*Peggy Phelan, 1993: 147*)

In the field of linguistics, the performative speech act shares with the ontology of performance the inability to be reproduced or repeated (*Peggy Phelan, 1993:149*)

La obra de Calle no sustituye las pinturas prestadas, sino que hace que el espectador participe en ellas de una manera singular, describiendo lo que ya no está y a su vez creando un imaginario propio. No sólo el que recuerda “restaura” la obra, el que visita el museo también lo hace, al leer las descripciones expuestas. La descripción, sin el objeto presente, evoca algo que no está, invita al que escucha o lee, a construir una imagen de la narrado.

Calle demonstrates the performative quality of all seeing (*Peggy Phelan, 1993: 147*)

En “Ghosts” Calle registra lo que naturalmente pasa después de percibir un evento que nos ha

tocado de tal manera que tenemos la capacidad de recordarlo. Acudimos a una performance y lo que nos queda después es el recuerdo, o una impresión de ella. De alguna manera, lo que Calle hace es “matar” al autor de la obra (refiriendo a Barthes) y a la obra misma para darle al espectador la posibilidad de reinventarla.

La obra de Calle plantea una opción para crear lo que yo llamo aquí: “documentación orgánica” o “no oficial”. Dicho tipo de documentación es aquella que sucede naturalmente, y que se constituye por los trazos que permanecen en los espectadores y en el contexto donde tuvo lugar la obra, sin necesidad de acudir a ningún otro tipo de documentación. En este caso en particular me gustaría poner énfasis en lo que las personas que han participado de un evento recuerdan, en lo que “documentan” sus mentes. Se trata de lo que el sujeto procesa después de haber pasado por una experiencia estética (vivido la experiencia) en un determinado contexto social, cultural, personal e histórico. En dicha documentación nada se fija, porque al respetar el proceso natural de la memoria, la “documentación” se transforma continuamente, en un juego constante de traducciones y transposiciones.

Sin duda cuando Calle expone las descripciones de las pinturas algo se fija, pero su estrategia sugiere la posibilidad de que a través del recuerdo la obra sea reevocada.

Las preguntas que surgen a partir de estas reflexiones son:

¿Dónde empieza y termina la obra?; Después que ésta “desaparece” ¿qué es lo que queda en nuestra memoria?, ¿qué trazos deja en el espectador?

IV

“No picture, please”

Volviendo al planteamiento de Phelan de valorizar el “aquí y ahora”, me gustaría exponer un ejemplo de un artista que ha creado un fuerte discurso sobre la *NO* documentación de sus obras. Dicho *statment* ha generado que su trabajo se disemine sobre todo a través de lo que la gente recuerda y comenta. También me interesa citarlo por que es un artista que está produciendo hoy en el contexto en el que vivo (Berlín) y porque la relación que tuve con su obra me proporcionó una experiencia que me ha llevado a cuestionar el valor de la

documentación y diseminación de la performance.

La diseminación entendida como la expone Ric Allsopp en su ensayo “Open Work – Postproduction – Dissemination”:

The idea of dissemination problematizes the notion of the 'artwork' - what constitutes the 'artwork', how is artwork positioned or located – and provides a generative focus for an sustained enquiry into contemporary arts practices: what constitutes the artwork (as a dynamic process)? and how does the artwork provide meanings in relation to the contexts that it participates in and moves through? How can we generate, understand and curate artwork as a dynamic, fluid, event-based phenomenon? (*Ric Allsopp: 2007*)

El año pasado, el museo Hamburger Bahnhof exhibió el premio de la Nationalgalerie para al arte joven 2007, invitando a los cuatros artistas nominados a exhibir sus trabajos: Tino Sehgal, Damian Ortega, Jeanne Faust y Ceal Floye. Estaba en Berlín en ese momento y decidí ir a ver a la muestra. Conocía sólo el trabajo de Damián Ortega y había oído hablar de Tino Sehgal entre mis colegas, en el ambiente de danza contemporánea.

Llegué al museo, y fui en seguida a uno de los brazos de la Hamburger Bahnhof en donde estaba situada dicha exposición. En el primer cuarto estaba la ganadora del premio, Ceal Floye, después el trabajo de Jaenne Faust y por último Damián Ortega. Empecé a buscar el trabajo que me faltaba por ver, el Tino Sehgal, pero no lo encontré. Me senté a ojear el catálogo para ver si había algún mapa del museo donde indicara la sala donde estaba su trabajo. Lo primero que me llamó profundamente la atención fue que en todas las descripciones de los trabajos había fotos y comentarios del artista o del comisario sobre la obra expuesta, salvo en el caso de Sehgal. Tino Sehgal era el último artista del catálogo, no había ninguna foto o descripción de su trabajo, sólo una entrevista hecha años atrás.

En seguida llegué a la conclusión, errónea, de que no había ningún trabajo del artista y que ese era su trabajo, la ausencia pura.

Había una obra o había habido una obra, pero yo no la encontré ese día, no pregunté, no quise preguntar, me conformé en creer que ésta no existía. Me enojé mucho en un principio, me parecía un gesto arrogante pero después al leer la entrevista algo tenía sentido en creer que no había ningún trabajo suyo en el museo.

Esta experiencia me llevó a interesarme por saber más sobre el trabajo de Tino Sehgal en relación a la documentación.

Tino Sehgal propone lo que él llama “stage situations” o “constructed situations”, situaciones que involucran a una o más personas que siguen instrucciones dadas por él para que los performers interactúen con el espectador. La exhibición de estas piezas suelen ser en el marco de museos o galerías de arte. Sus trabajos existen en el momento de su presentación en el “aquí y ahora” del museo, y su circulación opera en esos parámetros, por lo cual él niega cualquier tipo de documentación alegando que no está interesado en la producción de objetos.

Crear una documentación de su trabajo sería para él, producir un objeto material que sustituiría a la obra.

My work isn't deproduced; it is produced and it is material, but the difference is that it materializes itself in the human body and not in a material object. I don't make photographic or filmic reproductions of my work, because it exists as a situation, and therefore substituting it with some material object like a photo or video doesn't seem like an adequate documentation. Also, my works take a form that exists over time--as they can be shown over and over again--so they're not dependent on any kind of documentation to stand in for them. (*Tino Sehgal, 2005*)

La única manera de acceder a su obra, si no tienes la suerte de verla, es a través de publicaciones en diarios o revistas y sobre todo, a través de los rumores que corren entre la gente. Hay muy poco material escrito sobre él. La performance tiene un gran impacto posterior a su presentación, porque el público es el único que puede diseminarla. La “documentación” pasa por filtros de pura subjetividad.

En su trabajo la experiencia se genera según el encuentro que se produzca entre el espectador y el performer.

My works exist in the form of a potentiality – they are realised when the visitor enters. And what happens then is not entirely in my control. (*Tino Sehgal, 2005*)

La visión sobre la ausencia de documentación que propone Tino Sehgal sigue, en cierto sentido, la idea que defiende Peggy Phelan, de valorizar el carácter efímero del arte vivo.

Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward. Writing about it necessarily cancels the “tracelessness” inaugurated within this performative promise. Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength. (Peggy Phelan, 1993:149)

Si bien Sehgal defiende que él no es un “performance artist” sino “un artista visual que no crea objetos”, su obra comparte con la ontología de la performance su: su carácter efímero e irrepetible. Su obra se resiste a la reproducción de la obra de arte, a su fijación en “objetos”.

The objectness of art however, never interested me. Because every object-based artwork affirms the highly problematic mode of production - the transformation of material - because it is produced in the same way. (Tino Sehgal, 2005)

Sehgal estudió danza y economía, ambas carreras interactúan en lo que hoy es su obra, sugiriendo una fuerte visión de los modelos económicos actuales en relación con las situaciones generadas por cuerpos vivos en el museo, ¿qué producen éstos?

I wanted to see whether there are other ways of producing things. And dance was the first solution for me: one is engaged, one does something without producing any material product – nonetheless, it's a thing, a work, which one can talk and think about. (Tino Sehgal, 2005)

En la entrevista con Tim Griffin, Tino Sehgal argumenta su visión sobre su obra de arte relacionada con la producción de objetos:

The mode of production that takes place in my work is what one could call the transformation of actions. If one does a movement or sings or speaks, then one is obviously producing something. But immediately as a note ends or the movement stops, it is gone; it deproduces itself. [...] The reason I'm interested in the transformation of actions and the simultaneity of production and deproduction is because I think that the appearance in Western societies in the twentieth century of both an excess supply of the goods that fulfill basic human needs and mankind's endangering of the specific disposition of "nature" in which human life seems possible renders the hegemony of the dominant mode of production questionable. Obviously, this doesn't mean to propose an essentialist "No" to material objects in general but rather leads to the question as to how we could produce things that, on the one hand, aren't problematic and,

on the other, are more interesting or complex, or less static. (*Tino Sehgal, 2005*)

La *no* documentación se ha convertido en su “etiqueta” de resistencia a la producción de objetos tangibles. En un principio ésta propuesta puede parecer interesante por que va en contra de un sistema económico basado en el exceso, pero a pesar de este discurso, él sigue “creyendo” en el mercado del arte, en la compra y venta de sus obras. Una de sus últimas obras es vendible a todo público: por 43 dólares (25 libras) se puede comprar una palabra que Sehgal te susurra al oído.

V

“the beauty lies in the eye of the beholder”

William Shakespear

La reflexión que sugiero a partir de estos ejemplos tiene como propuesta pensar cómo la obra continúa operando en el espectador y abre otro tipo de experiencia por la ausencia de la misma.

La dificultad con una performance basada en movimiento, como puede ser una obra de danza (a diferencia de la obra “Ghost” de Calle), es que todas las escrituras escénicas se borran a si mismas tras cada movimiento, cada palabra. Es por ello la dificultad que se presenta al querer referirnos a ella.

The problem with remembering dance is that such memories seep into other recollection of embodiment. Memories often exceed their objects, but memories of dancing are especially tangled. When I remember Brown's dancers, I feel these memories in relation to my own body's movement, and the movement of other bodies I've looked closely. In short, memories of dancing bodies have a kind of porousness around them, often difficult to distinguish between then and now, her and mine. (Peggy Phelan, 2004: 14)

La escritura deja marcas, pretende quedar impresa en alguna parte, subsistir a su desaparición, el cuerpo escribe con esa intención pero no puede quedarse, “deviene” a otra cosa. Deviene en imagen, sensación, emoción, idea y así se escapa de su propia materia y se transforma sobre todo en memoria: ese lugar donde sólo el sujeto puede ir, donde no hay lógica de prioridades, donde es tan relevante la luz de ese día como el momento más intenso de la performance.

Si ahora trato de recordar una obra que vi hace años, “Song and dance”³ de Mark Tompkins, puedo recordar la oscuridad de la sala, el lugar donde estaba sentada (cerca del escenario), algún lugar en el comienzo de la obra, lo que no vi, una cortina entre nosotros y ellos, un hombre que aparece y desaparece, el mismo hombre que después se desviste, desviste sus músculos, su piel... el encuentro con un hombre casi desnudo de unos 50 años, con un cuerpo con historia de vida en la piel... el desmantelamiento del teatro, un técnico que se está durmiendo, otro que baila... Mark tumbado, Mark cantando, Mark en una escalera... la emoción que todo esto me produjo... (ahora, al recordar ya no sé si es aquella pieza la que me sigue emocionando o el recuerdo del recuerdo, o la música que estoy escuchando en este momento)... no recuerdo el final, no recuerdo si la gente aplaudió mucho o no, pero recuerdo la conversación después, en otra sala, más pequeña... ese hombre flaco defendiendo su trabajo, gente del público ofendida, un hombre que dice que la obra es muy aburrida, una mujer que comenta que ella esperaba ver a un hombre joven y musculoso y se ha encontrado con un hombre de más de sesenta años, Mark la corrige y le dice que él es más joven y que esa es la mejor obra que ha hecho en su vida... el compañero de Mark que trata de calmar la situación entre él y el público, persuadiendo a la mujer y al hombre, diciéndoles que no es tan grave, que no importa si la obra no les ha gustado, que se irán a su casa y la olvidarán... una obra más que más da... yo y otros mirándonos con desacuerdo de la situación que se ha generado, porque sabemos y estamos de acuerdo con Mark que la obra ha sido maravillosa.

¿Qué es lo que fija la memoria?

La obra existió de esa manera para mí aquel día, si la volviera a ver otra sería la experiencia, otras cosas retendría mi memoria, y a pesar de ser la “misma” obra la performance sería otra.

Cuando describo la performance desde mi experiencia como espectadora, lo que resalto aquí es mi encuentro con la obra, ese cuerpo común que se engendra de esa experiencia única. La obra que se abre a múltiples lecturas, donde no sólo el autor muere, como dice Barthes, sino donde

³ Performance dirigida e interpretada por Mark Tompkins, escenografía y vestuario: Jean-Louis Badet, dirección de escena: Frans Poelstra, iluminación y dirección técnica: David Farine, arreglos musicales: “Heaven”, “My Way” Nuno Rebelo, tramoyistas: Eric Domeneghetti ou Matthieu Perpointou y Alexandre Théry, Vestuario del Príncipe Albrecht: Alice Villeneuve, administración y giras: Amelia Serrano. “Song and dance” fue estrenada en el 2003 en el Théâtre de la Cité internationale de Paris.

la obra desaparece para “devenir” en otra cosa.

La obra no es sólo aquello que vemos, la obra es también lo que no vemos. Lo que queda y continúa resonando en algún lugar. La obra es un proceso que no se cierra, porque su destino es la constante transformación.

Me interesa rescatar la fragilidad que esto implica, la fragilidad de crear una obra que esté abierta a esta transformación. Pues como dice Deleuze “la escritura es inseparable del devenir”.

Bibliografía y referencias:

ALLSOPP, Ric (2007) *Open work, Postproduction, Dissemination* in ArtEz Symposium.

BARTHES, Roland (1968) "The Death of the Author" en: *Participation* editado por: Claire Bishop (2006), Whitechapel, London.

BENJAMIN, Walter (1936) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en: *Discursos interrumpidos I*. Prólogo y traducción: Jesús Aguirre. (1973) Taurus. Madrid.

BERGER, Jonh (2006) "Seis bailarines" en: *Mal Pelo, Testimoni de llops*, MAL PELO, Fundació Caixa Girona, Girona

CALLE, Sophie,(2003) *M'as tu vu(e)?*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York

DELEUZE, Gilles (1993) "Literatura y vida" en: DELEUZE, Gilles *Crítica y Clínica*, Anagrama, Barcelona.

FERRER, Esther (1998) *Esther Ferrer De la acción al objeto*, catálogo de la exposición, Centro andaluz de arte contemporáneo, Sevilla.

FRENZEL, Seabastian (2005) "*Ceci n'est pas le vide*" *An encounter with the artist of transience Tino Sehgal*. By Sebastian Frenzel, (publicado en: Taz, Berlin)

<http://www.signandsight.com/features/203.html>

GRIFFIN, Tim (2005) *Tino Sehgal an interview*. Artforum International.

<http://www.thefreelibrary.com/Tino+Sehgal+an+interview-a0132554960>

HERNANDEZ, Ayara (2006) "Performance: la celebración de lo efímero" en: *Catálogo traducido* editado por: Carla Zaccagnini, Palavra Impressa, Sao Paulo.

OIDA, Yoshi and MARSHALL Lorna (1997) *The invisible actor*, Methuen, London.

PHELAN, Peggy (1993). "The ontology of performance: representation without reproduction" en:

Unmarked, the politics of performance, Routledge, London y New York.

_____ (2004) “Trisha Brown's Orfeo: Two takes on Double Endings” en: *On the presence of the body: Essays on Dance and Performance Theory* edited by André Lepecki, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

SEHGAL, Tino (2005) entrevista con Lucia Farinati, en: Audio Arts Magazine, volume 23, London,
http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/audioarts/cd4_ts_transcript.htm

Anexo:

extracto del cuaderno de notas:

Este glosario es un listado de palabras y referentes que fui haciendo durante el proceso de escritura de este ensayo.

aquí

acción: movimiento, cuerpo, oralidad, performance

ahora

aura: Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”

ausencia

aparecer

anécdota

borroso

carne: ver: Ponty

cuerpo

colección

desaparecer: la ontología de la performance según Phela / La performance de los ninjas como metáfora

devenir: Deleuze: “La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene—mujer, se deviene—animal o vegetal, se deviene—molécula hasta devenir—imperceptible.”

diferencia: la repetición marca la diferencia

diseminación: Derrida/MACAPD/seminario con Ric Allsopp

durabilidad: la percepción del tiempo no en durabilidad sino en intensidad

documentación:

efímero: fugaz, pasajero, de corta duración

encarnar: embody

entre: lo indecible

experiencia

escénico

escritura

evocar

fantasmas: la obra de Sophie Calle

final

fugaz

g

hoy

invisible: lo que no se ve / ninjas

j

k

legible: aquello que puede ser leído, según Barthes

ll

memoria: colección , identidad, selección/ “luz interior” Paul Virilio

momento

movimiento

muerte

nosotros

ñ

olvido: lo que borra la memoria

oralidad: la transmisión oral captura la escénica de la performance, su transformación continua, no fija el relato

orgánico

palabra

pasajera

participación: público activo/ clases y preguntas de Roc Parés

performance

potente

presencia

proceso

público

privado

q

radial: La obra de Esther Ferrer “perfiles”

reconstrucción: ver: obras escénicas: Janez Jansa (Emil Hvartin)

recuerdo

repertorio:

repetición

reproducción: mas de uno

representación

rumor: “rumors are unofficial and unauthorized (and “unauthorizable”) discourse. Therefore they don’t know the difference between the truth and the untruth, between the real and the unreal, between the public and the private, and lately with the development of technology, between oral and written language” (carta de Bojana Bauer)

somatizar: creer que lo que le pasa al otro le pasa a uno mismo, asumir la danza como propia, encarnar los cuerpos como propios (Anhelo Hernández)

temporal

traducción

texto: lo legible

textura

u

vivo

vivencia

visible

voz

w

x

y

z